

## DE LA ESTÉTICA INDUSTRIAL A LA “ESTÉTICA DE LA INFORMACIÓN”.

Angelique Trachana  
*Dra. Arquitecta*

### La “desrealización” del espacio

El anuncio de Macluhan sobre el dominio de los medios de comunicación en la vida cotidiana y en la percepción, nadie en su momento hubiese imaginado que, tendría tan enorme repercusión en el campo de la arquitectura como la tenía en el conjunto de las artes visuales y todas las nuevas modalidades que ahora permitía la infografía. La afirmación macluhaniana “el medio es el mensaje” no tardaría en verificarse como un camino que se abría en un nuevo campo estético. La “cultura mediática” incidía en un cambio radical de la percepción espacio-temporal que se basaba a un "principio de desrealización" o erosión de la realidad, fenómeno que, por otro lado, implicaba nuevas valoraciones respecto a la habitabilidad del espacio y las relaciones en el espacio.

Las nuevas técnicas y herramientas informáticas condicionaban no sólo los procesos formales sino también los procesos de dotación semántica de la arquitectura. El objeto arquitectónico se dotaba principalmente de propiedades que lo adecuaban a los medios de reproducción y difusión. La imagen gráfica fue adquiriendo prioridad frente a los valores constructivos y la funcionalidad de la arquitectura. De hecho, el material que nutre las publicaciones específicas es mayoritariamente gráfico, abstracto y descontextualizado. La **imagen digital** tiene un enorme atractivo *per se* y como tal se articula difícilmente con el realismo de un lugar concreto o unos materiales concretos. El medio donde mejor se encuentra la arquitectura hoy es, sin duda, un medio sin conflictos sociales y ambientales: es un medio abstracto, geométrico y sin valores históricos, culturales y geográficos. Donde la arquitectura tiene más éxito es en las revistas y aun mayor en la pantallas. No es casual que en las últimas Bienales de Arquitectura Española, las exposiciones se llevaron a cabo a través, y únicamente, de proyecciones. La arquitectura de hoy es un constructo digital que a veces, no siempre, ésta imagen digital sirve de patrón para llevarse a cabo su construcción. No siempre el proyecto tiene como objeto su construcción. El cometido de la arquitectura que es “el arte de construir”, implica muchas veces tal despliegue de medios técnicos y económicos que desbordan la racionalidad, arremeten contra la sostenibilidad, y obvian completamente las condiciones ambientales y culturales. La traducción de una imagen singular y digital en estructura y otros elementos constructivos, como hacía Julio Martínez Calzón, por ejemplo, cuando descifraba los proyectos de Eric Miralles, se convierte en un juego audaz en alardes de ciencia y opulencia.

La técnica pretende sustituir el espacio. Al adaptarse el espacio arquitectónico a los equipamientos técnicos, el computador, las redes de información, la domótica y la teleproducción, se aparta de la concepción “espacial” postulada por la modernidad -Auguste Schmarzow, Alois Riegl y Lászlo Moholy-Nagy, Van Doesbourg y Rietveld, los experimentos de la Bauhaus, los Proun de El Lissitzky o los Merzbau de Kurt Schwitters, los prototipos de Mies van der Rohe y Le Corbusier-. Lejos quedan también

aquellos postulados funcionales e higienistas de la arquitectura moderna que se concebía como metáfora del mundo natural de los organismos, es decir, según un modelo que pretendía la regulación orgánica del espacio respecto a la luz y la energía solar. Lejos ya de la creencia acerca del determinismo biotécnico como tan lejos de la confianza en la posibilidad de una arquitectura resuelta según el modelo taylorista, las líneas actuales de proyecto desarrollan una noción exacerbada de la autonomía de la técnica y de la estetización de la técnica que desemboca en el discurso *high-tech*. Este discurso se contrapone al pensamiento conservacionista y ambientalista, que reflexiona sobre las condiciones del lugar, la historia y la cultura, la energía y los recursos naturales, aunque, a veces, se declara engañosamente ecologista y sostenible. Al contrario de lo que podría suponerse, o se pretende destacar, las expresiones del llamado *high-tech*, resultado habitualmente de una imagen de síntesis, no deben entenderse como culminación de la racionalidad tecnológica. Al revés, deberían considerarse como una iconografía y una retórica más que un grado superlativo de la razón técnica<sup>1</sup>. El adjetivo *high-tech* de la arquitectura sólo denota singularidad y exclusividad. Por ello cabe distinguir con precisión esa lógica de la lógica constructiva a la que se opone y se convierte en una **ficción constructiva**, un **simulacro de racionalidad** en relación, por ejemplo, con el consumo de energía o el uso no convencional de materiales como las aleaciones aeronáuticas o el vidrio estructural, etc.

Los iconos de la ficción que es capaz hoy día de producir la técnica avanzada de la informática y la telemática pretenden incluso **suplantar los escenarios reales de la vida cotidiana y simbólicos del hombre**. La arquitectura como imagen simbólica había ya perdido, su protagonismo frente a los nuevos medios de comunicación como señalaba Victor Hugo con aquel lúcido texto, “Esto matará aquello” refiriéndose al libro impreso. Después serían las artes de la fotografía y el cine que sustituirían la arquitectura en el principal papel de influir en la **cultura de masas**. Después vino la tele-visión y las redes de información para imponer nuevos patrones de la percepción del espacio. Ahora, como diría el filósofo Javier Echeverría estamos inmersos en un tercer entono. El primero, de los tres sucesivos entornos vitales del hombre, fue la naturaleza; el segundo, el medio urbano y éste es un tercer entorno técnico, intangible dominio de *Los señores del aire*<sup>2</sup>. “De la ciudad, teatro de las actividades humanas, con su ágora, su plaza de mercado poblada de actores y espectadores presentes, a la *cinecittà* o *telecittà* poblada de telespectadores ausentes, sólo había que franquear un paso. Desde la lejana intervención de la ventana urbana, el escaparate, ese poner los objetos y las personas dentro de un cristal, transparencia aumentada en el curso de los últimos decenios, habría de llegar, más allá, a la óptica fotocinematográfica y de esta a la óptica electrónica. Los nuevos medios técnicos serían capaces de realizar, además de inmuebles-escaparate, ciudades y naciones-escaparate, **megalópolis mediáticas** que poseen el poder paradójico de reunir a distancia los individuos, en torno a unos determinados **modelos de opinión y de comportamiento**”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> PARICIO, Ignacio, “Arquitectura *high tech*. Entre la alta costura y la alta competición”, en *Arquitectura Viva* 4, Madrid, 1991, pp.129-161

<sup>2</sup> ECHEVERRÍA, Javier, *Los señores del aire. Telépolis y el tercer entorno*, Destino, Barcelona, 1999.

<sup>3</sup> VIRILIO, Paul *La máquina de la visión*, Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1998. pág. 21.

## Entre la sintáctica y la semántica

Todo el proceso del **arte moderno**, en el conjunto de sus expresiones, como discernía Benjamin, tenía la vocación de un verdadero **reestimulante de la percepción y la experiencia**. Así se comprobaba en las teorías estéticas modernas, desde Pound al surrealismo y la fenomenología, los formalistas rusos y en todas las artes desde la arquitectura a la música y la literatura hasta encontrarse con Guggenheim.<sup>4</sup> La pintura se transformó en precursor de la cultura de masas cuando se volvió hacia al gran público, mucho antes incluso que la instantaneidad visual de las obras de los impresionistas, o el cubismo que han considerado **la visión inmediata** como un fin en sí mismo. "La utopía histórica del Arte desde los griegos al Renacimiento y la dinastía Tang fue la renovación de la percepción hasta llegar en ese entorno del puro simulacro"<sup>5</sup>.

El racionalismo se tornó un lenguaje expresivo como se haría muy explícito en el famoso *less is more* de Mies van der Rohe. Este dicho encerraba la gran contradicción de la arquitectura racional que se separaba de las otras esferas de la vida con el beneplácito del propio Max Weber<sup>6</sup> quien había cuestionado esta propensión a una racionalización de todos los aspectos de la vida moderna.

Desde el concepto idealista de Hegel sobre el arte como "la apariencia sensible de la idea", o el concepto heideggeriano del arte como revelación y *aletheia*, a la teoría de la "**pura visibilidad**", se recondujo la atención a los **valores formales** tales como se nos ofrecen en el juego armónico de su presencia física en las propias obras y la tarea de la arquitectura también dejaba de ser la de representar un ideal o expresar un sentimiento para producir **objetos autónomos**. Las diferentes tendencias vanguardistas, entre ellas el Bauhaus, por ejemplo, justificaba la base de la **objetividad** final de la obra en la psicología de la forma. El **formalismo**, que se ha basado para sus análisis en la fenomenología y la percepción, ha buscado sus herramientas en la *Gestaltpsychologie* y, sobre todo, en la ley del isomorfismo según la cual se preestablece automáticamente una especie de armonía natural entre los esquemas mentales y el universo físico que es la base de la objetividad. K. Fiedler<sup>7</sup> concebía la imagen artística como una manera peculiar en que nuestra actividad espiritual recoge y filtra los datos caóticos que nos proporciona la experiencia visual.

Así que la evolución de la estética moderna desde las vanguardias clásicas -el constructivismo, el futurismo, el neoplasticismo, etc.- siendo herencia del formalismo decimonónico, se basó en la **teoría de la pura visibilidad**. Hasta los años sesenta, hemos asistido a **un arte sintáctico**, a los neoformalismos y **la imagen tenco-industrial**. A partir de los 60, las vanguardias estrecharon los lazos de la Estética con la **teoría del estructuralismo y la lingüística** proporcionándonos otra teoría estética reducida a una **teoría de los signos**. A

---

<sup>4</sup> JAMESON, Frederic, *Teoría de la posmodernidad*, Ed. Trotta, Madrid, 1996, pp. 147-148.

<sup>5</sup> VIRILIO, Paul, *op.cit.* pág. 25

<sup>6</sup> WEBER, Max *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Ed. Península, Barcelona 1970, pp. 79-105.

<sup>7</sup> FIEDLER, K., *El origen de la actividad artística*, 1887.

partir de los ochenta, siguiendo en la búsqueda de universalidad y objetividad de condiciones a cumplir por la obra, del proceder metodológico kantiano nunca abandonado, se establecía la diferencia en que la especificación del lenguaje se levantaba sobre unos principios *a posteriori* o extraídos de la observación de la obra. Las expresiones más conocidas fueron las metáforas de las ciencias exactas, los neoformalismos abstractos y la imagen digital. La última revolución técnica se manifestaba con consecuencias análogas de la revolución industrial al reconducir hacia una nueva **modelización de la visión**. La **estética de la información** (Bense<sup>8</sup>, Moles<sup>9</sup>) se constituía por un nuevo repertorio de signos dispuestos para la interpretación.

Es verdad que, desde el neopositivismo del Círculo de Viena (1922-38) al minimalismo (entorno a los 60) dominaba una matematización de lo estético. Pero hacia mediados de los años setenta, se sentenciaba el agotamiento del neopositivismo estético, y se ponía en crisis la arquitectura industrial y el urbanismo del *zoning*. En el fervor del mayo francés, se cuestionaron los modelos sociales y económicos y así las propuestas formales y espaciales de la modernidad industrial se encontraron comprometidas con la producción capitalista. Como consecuencia, la teoría estética se abría como una **crítica del formalismo mecanicista** y permitía un trasvase, casi literal, al campo estético de los **modelos lingüísticos**.

Se abandonaba la obsesión por la codificación de la obra de arte como se había hecho con el lenguaje arquitectónico moderno. Uberto Eco<sup>10</sup>, uno de los portavoces de la **semiótica**, reconocía que el rasgo más sobresaliente de la obra artística era el hecho de que no se daba una relación unívoca entre la obra y sus contenidos. El arte se consideraba un proceso no estructurado e imprevisible, de **interacción comunicativa con el espectador** que escoge y activa sus lecturas e interpretaciones. En la **estética hermenéutica** de H. Gadamer<sup>11</sup> y P. Ricoeur<sup>12</sup> adquieren carácter primordial el creador y el espectador como productor y activador de sentido y la **estética de la recepción** heredera de "la crítica del lenguaje" de principios del siglo, abandonaba la formalización del sentido de la obra para reconstruir la polifonía instintiva de la forma abierta a interpretaciones. Asistimos así a una **disolución de la estética en una teoría general de los signos**. Las técnicas de la interpretación más socorridas procedían del psicoanálisis.

Jacques Derrida encontró en la arquitectura un recipiente para el trasvase de la deconstrucción literaria. La vida psíquica y la vivencia estética, según Derrida, no son una transparencia de sentido, ni una opacidad de fuerzas, sino la *différence*

---

<sup>8</sup> BENSE, M. *Introducción a la estética de la información*, Alberto Corazón, Madrid, 1972

<sup>9</sup> MOLES, A., en Joan Costa, Abraham Moles, *Publicidade e desenho: o novo reto da comunicação*, Santiago de Compostela, Lea, 2007

<sup>10</sup> ECO, Uberto., *Tratado de semiótica*, Ed. Lumen, 1997.

<sup>11</sup> GADAMER, H.G., *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998.

<sup>12</sup> RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, Madrid, 1995.

en el trabajo de esas fuerzas<sup>13</sup>. La afirmación gozosa sobre **un mundo de signos sin centro ni jerarquías**, sino **abierto a la interpretación activa**, se decantaba hacia la *diseminación*, figura que inspira a toda una corriente de la cultura francesa preocupada por el estudio del **lenguaje poético** y las posiciones del lenguaje artístico emparentadas con la "**filosofía del deseo**", como el ezquizoanálisis de G. Deleuze y F. Guattari, o la posiciones de J. F. Lyotard. En todo caso, sin renunciar a las técnicas semióticas, y recurriendo preferentemente a las técnicas freudianas se buscaba un reencuentro de lo estético con las **metáforas de lo lúdico y el juego**, que encontraba, por otro lado, su paralelismo con la técnica combinatoria y sintética digital.

El significado de una obra arquitectónica admitía interpretaciones híbridas y eclecticismos interpretativos que sin guardar fidelidad a escuela alguna, fenomenológica, semiótica, marxiana, hegeliana, freudiana, etc., seleccionaba aspectos de cada una de ellas. Estos mecanismos, transversales a todos los sistemas lingüísticos y comunicacionales, heterogéneos y dispersos, no hacían más que demostrar cómo siguiendo la lógica de la producción de la imagen visual, el proyecto arquitectónico derivaba hacia la multiplicación de **performances**. Su consecuencia más importante sería una alta **fragmentación de la obra** en elementos de proliferación autónoma. Un destacado ejemplo, en su momento, fue el londinense edificio Lloyd's de R. Rogers donde aparecían una serie de elementos como pseudosoluciones de pseudoproblemas formulados en el proyecto, cuando se trataba de garantizar una supuesta anticonvencionalidad de la obra. De más que discutible racionalidad y funcionalidad, la obra para satisfacer las necesidades de comunicación retórica, reunía diversos expertos tecnológicos cualificados. Otros ejemplos encontraríamos en la arquitectura de Jean Nouvel donde la cuestión de cómo intensificar la percepción sensorial y la seducción, asociando siempre tecnología y comunicación, concentra su interés en el diseño de fachadas y envolventes, traduciendo en ellas un interés por los envases o envoltorios de los productos de consumo habitualmente saturados de signos tipográficos.

"El medio es el mensaje" macluhaniano se traducía pues, en un arte que ya no pretendía controlar y regular la autonomía de discurso y soporte. Según la lógica comunicacional, la arquitectura asumía la condición de disolverse como medio, soporte, forma o estructura, para reinstituirse en información, según el axioma de que fuera de la información no queda nada. La estructura urbana y el territorio también quedaban inmersos en **el cambio tecnológico y el espacio virtual**. Las redes de la información y comunicación introducen un nuevo modelo de habitar y comunicarse que afectan los modelos de construcción y estructura del territorio. Porque telecomunicación y teleproducción no requieren ciudades bien hechas, la desintegración del territorio y de la ciudad hallaba una justificación estética en las teorías del caos, la entropía, los fractales, etc .

Frente a la omnipresencia tecnológica y la teoría macluhaniana de la información como elemento fatal y redefinidor de todo soporte, la filosofía hermenéutica se proponía, por otro lado, un trabajo decodificador de los infinitos contenidos de cualquier texto o soporte tratando de establecer los límites expresivos del

---

<sup>13</sup> DERRIDA, Jaques *L'écriture et la différence*, 1967, Editions du Seuil, París. Edición en castellano: Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.

lenguaje poético, lo que se hacía extensivo en la poética arquitectónica. Derivando de la filosofía del lenguaje, en cierto modo inaugurada por Wittgenstein, en ella a veces prevalecía, inversamente al optimismo macluhiano, cierto pesimismo, al comprobarse que el lenguaje ya no creaba comunicación. A más información tecnológicamente soportada parece corresponder menos comunicación; un desgaste de la función intersubjetiva de los lenguajes. La palabra poética, según Gadamer, se redefine como lo que queda, un sedimento de sentido incierto<sup>14</sup>. Eso obligaba a replantear la comunicación entre la obra y el receptor sobre nuevas formas y vías en el amparo de la hermenéutica asumiendo la fragmentariedad y la fruición de todo discurso. Desde esta perspectiva intrincada, las estrategias de los lenguajes estéticos, observamos que, se desplegaban en una doble dirección: o el **ruido ensordecedor de un discurso neo o hiperbarroco saturado y redundante**, o el **silencio minimalista** orientado a operar con vestigios elementales de impresión, niveles mínimos de requerimiento de atención y percepción y la necesidad de un trabajo interpretativo en el cual reside el goce. Tensada así, entre su apertura posible al ruido mediático y el silencio comunicativo, la **lógica comunicacional** de la arquitectura se encamina hacia un simulacro esquivando la realidad.

### **Medios de comunicación y patrones de la arquitectura**

Desde la postura hermenéutica, parece asumirse la realidad de la **hipercomunicación** como un retroceso a la limitación de la comprensión y como una necesidad de confrontar esa situación con un modo distinto de proyectar, igual que de escribir y leer. Así que la hipercomunicación contemporánea saludada eufóricamente por Macluhan y Wolfe, ante el desconcierto y la dificultad de descifrar la multiplicidad textual, pone el acento en la valoración de la hermenéutica no exenta esta de cierta acidez que desvela el "pensamiento negativo" que va del "después" hegeliano a Nietzsche, Freud, Wittgenstein y Foucault. Precisamente, este filón se actualizaría en el área italiana por F. Rella, M. Cacciari y M. Tafuri que apoyado en el "pensamiento negativo" recuperaría también para la interpretación arquitectónica **las dimensiones histórica y dialéctica**<sup>15</sup>.

Un importante referente de la primera vía optimista que apuntaba a maximizar la cascada de la información y hacer elogio de la disolución del medio (de la arquitectura) en el mensaje valorando la discursividad "barroca" reeditada sería Robert Venturi<sup>16</sup>. Mientras que Hedjuk<sup>17</sup>, por ejemplo, representaría esa segunda actitud hacia la textualidad poética, silenciosa y autónoma de la arquitectura. El filón que recupera la interpretación histórica y dialéctica del discurso arquitectónico quedaría representado por Rossi y gran parte de sus contemporáneos arquitectos italianos.

---

<sup>14</sup> GADAMER, H.G., "Están enmudeciendo los poetas" en *Poema y diálogo*, 1993. Ed. Gedisa, Barcelona, pp.107-117.

<sup>15</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*, 1982. Ed. Alianza Forma, Madrid, 244-45.

<sup>16</sup> VENTURI, R., *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 1978. Gustavo Gili, Col. Arquitectura y crítica, Barcelona.

<sup>17</sup> HEDJUK, J., *Víctimas*, 1993. Ed. COAAT-Yerba, Murcia, pp.9-16 y 19-32.

Venturi se proponía actuar como traductor y como filtro del mundo de referencias que alimentan a cualquier proyecto de la arquitectura posible. El proyecto se redefine mediante citas, imitaciones, alusiones, recomposiciones, etc. y reconoce para ello dos canteras diferentes pero eventualmente complementarias: el mundo de la cultura popular y el mundo de la cultura histórica. Esta conducta que se caracteriza como propiamente posmoderna o sea despojada de toda voluntad fundacional o utópica, señala que todo se inserta en el mundo de la información y que lo único posible, desde la perspectiva del proyecto, es la aportación a esos flujos de información. Venturi se proponía, según este programa inspirado en Macluhan, responder sintéticamente a la pregunta ¿qué leer y re-escribir (proyectar) respecto a lo popular y/o lo histórico? El programa era seguro. Se trataba de poseer una cultura figurativa, conocer y entablar relaciones sensoriales y emocionales con una especie de repertorio comunicable, y seleccionar y aplicar un conjunto de referencias de dicho repertorio como forma de proyectar. Se trataba de reavivar ciertas imágenes reconociendo así en la función del proyectista la **construcción de imágenes**, y no de la realidad, todas estas imágenes transcritas de la arquitectura hecha o preexistente.

En *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Venturi trata de redefinir la vinculación de los hechos arquitectónicos con el pasado, en aras de apoyar una lógica, su lógica de la comunicación con una crítica implícita de la fundamentación de la arquitectura moderna sobre la abstracción y la autoreferencia. Según Venturi, independientemente de la ética moderna, de la relación forma-función, puede darse un simulacro que garantice la **comunicación simbólica** eludiéndose las contradicciones de la supuesta identidad forma-función y la ética vitruviana de la materia. Si Mies decía *less is more*, Venturi dirá *less is bore*.

La postura opuesta de Hedjuk, busca, sin embargo, una escritura arquitectónica específica. La intención de restringir el problema de la arquitectura a su dimensión comunicativa se revela con la **renuncia al carácter anticipativo del proyecto** redefiniéndolo como una **práctica lingüística** como la prosa, la poesía o la pintura, susceptible, por tanto, de ser entendido como un discurso. Se propone, por eso, a restituir la **función poética** mediante el despojamiento de todo elemento suplementario (la función o el coste) hasta alcanzar un estado de **abstracción**, una condición de **disponibilidad y mutabilidad** en cuanto a recibir significados<sup>18</sup>.

La tradición de configurar propuestas discursivas y poéticas del espacio arquitectónico, es oportuno recordar, comienza con Piranesi que en vez de prefiguraciones del espacio real construía **efectos narrativos** que proporcionaban sensaciones antes que la pura descripción o representación del espacio. Con la diferencia de que los elementos de la arquitectura antigua que nutrían el discurso piranesiano serían sustituidos por otros ingredientes. El proyecto arquitectónico se nutre ahora por otras narrativas: las narrativas del caos

---

<sup>18</sup> TORRES NADAL, M. introducción de J. Hedjuk, *Víctimas*, 1993. Ed. COAAT-Yerba, Murcia.

y del desorden, de los flujos o las geometrías fractales, etc., que no son literales o representables.

La lógica comunicacional de Venturi se enfrentaba también con la lógica estructuralista -vinculada a los presupuestos lingüísticos- que pretendía una fundamentación del proyecto sobre lo esencial o las invariantes arquitectónicas que pueden atravesar la historia de manera inmutable. Frente a las venturianas referencias múltiples, de repertorios socialmente conocidos y perceptualmente reconocidos de los cuales la arquitectura resultaría una evocación o una transcripción, el estructuralismo buscaba la ideal condición fundacional y arquetípica de la arquitectura, una relación entre forma e institución-programa depurada o esencial, como sería la tipología, y que por tal razón, poseería un grado alto de abstracción y debería ser despojada de toda referencia no metalingüística. La obra de Luis Kahn que se opone a la historicidad contingente con su carácter suprahistórico o la de Luís Barragán cuya referencia es la naturaleza o la forma externa de la naturaleza, el paisaje, nos pueden aclarar esta oposición entre las dos corrientes que derivando de la filosofía del lenguaje y una preocupación por la comunicación obtienen resultados muy distintos.

Así que el conjunto de tendencias que se engloban en la estética de la **interpretación**, a partir de los 70, contemplan lo artístico como un dominio privilegiado de sentido refractario a los sistemas del lenguaje, de la comunicación habitual o cualquier otro y toman partido a favor del **símbolo** -el icono- abandonando la tradición del **signo**. La **estética de la interpretación** se diluye en una **hermenéutica general**, de modo similar a como anteriormente se diluía en la semiología.

La utopía de hacer de la nueva concepción del arte una nueva forma de **comunicación** de todo con todos, una nueva solidaridad, aquel mito de Herman Hesse sobre un hipotético lenguaje universal a través del cual podrían comunicarse e intercomunicarse todas las formas de la creación, se haría hoy realidad con los nuevos métodos y **técnicas de la comunicación**. A través de ellas las creaciones artísticas descienden al mundo cotidiano y práctico, se difunden y se extienden. Los medios de comunicación de masas constituyen este soporte ideal para la difusión propiciando así la globalización cultural como una unidad de la imagen o **estilo del mundo**. La efectividad de un lenguaje transversal a todas las expresiones se verifica en el lenguaje de la **comunicación digital**, un lenguaje abstracto y originado en la matemática y en cuya escritura, todo material cultural puede verse reflejado.

Así que **la realidad construida como un medio visual y el papel de la arquitectura como un medio (y no como fin) de comunicación de masas**, que empieza su andadura en la Ilustración, implica una voluntad política de establecer modelos espaciales de vocación **universalista** consiguiendo con diversas técnicas su aceptación masiva e incidiendo en la transformación de la conciencia humana. La memoria y la identidad del ser humano quedaría afectada por la **potencia psicotrópica** de los "volúmenes bajo la luz" que manifiestan el



síndrome de la amnesia y la aniquilación de la **identidad histórica** por la que las ciudades hoy llevan la facultad de no estar en ninguna parte"<sup>19</sup>.

Se puede hablar de generaciones de la visión e incluso de una **herencia visual** entre una generación y la siguiente pero el surgimiento de la nueva "logística de la percepción", y sus vectores de deslocalización, es una renovación de la **óptica geométrica** que se inauguraba en la Ilustración: un eugenismo de la mirada, un aborto originario de la diversidad de las imágenes mentales, de la multitud de entes-imágenes que ya no iban a nacer, que ya no verían el día en parte alguna"<sup>20</sup>.

Los antiguos modelos de la comunicación social dentro del espacio físico, -las calles, avenidas y plazas públicas-, se superan ahora por las **pantallas**, y las **cámaras**, estas auténticas "máquinas de la visión" que son capaces de ver y percibir en lugar de nosotros<sup>21</sup>. La potencia geométrica del espacio se suplanta por la operación matemática que supone la manipulación digital de la forma espacial sin que se pierda la soberanía del ojo. Pero el código digital no es neutral. La inmaterialidad del código, su falta de tactilidad, queda reflejada no sólo en el dibujo sino en el resultado final de imagen arquitectónica.

De la **imagen digital** emerge la arquitectura, una **imagen ficcional** como la teleimagen, una poderosa imaginería para la **virtualidad del espectáculo**: la imagen fáctica desmaterializada, "la arquitectura del ojo", según Bataille o Krauss que sigue en esta obstinada persecución -desde el barroco- de producir efectos no ligados a la racionalidad; efectos como el brillo y la transparencia y la inmaterialidad disponibles para el aprovechamiento estético. La **restricción de la función semántica**, a modo de obtener el **mayor impacto estético** mediante el **menor uso de material significativo**, encuentra en las nuevas tecnologías de la **producción y reproducción** icónica -ya son las mismas- su mejor aliado en el trabajo sistemático de la conversión de la realidad en **ficción**. El producto arquitectónico adopta las características y la estructura para la difusión, la comercialización y el consumo de las ideas y los productos en general.

El anuncio de la "muerte del aura" por Benjamin y del arte como "mercancia" por Adorno, en el **contexto neotécnico** desemboca en la infinita producción de imágenes vacías de contenido político y utópico que han sido suplantados por las mitologías de masas. En el pensamiento neoliberal -pensamiento único- subyace un *free value system*, asimilado con el **relativismo y el pragmatismo**, un marco donde todo lo estable y lo profundo-íntimo desaparece y el lenguaje es el lugar de la iluminación de lo externo. La "politecnología actual", lo que se puede considerar la **informática en combinación con las telecomunicaciones** y otras tecnologías genera el efecto de un desarrollo incontrolado y turbulento de nuevos usos, formas interactivas entre campos y ramas del conocimiento, y nuevos ámbitos de acción totalmente inexplorados aunque en el ámbito de la

---

<sup>19</sup> VIRILIO, Paul *La máquina de la visión*, 1998. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, pág. 21.

<sup>20</sup> *Op.cit.* p.23.

<sup>21</sup> *Op.cit.* p.83.

arquitectura, paradójicamente detrás de la singularidad y la innovación continua permanecen algunos de los viejos clichés.

Los lenguajes poéticos de las artes plásticas considerados procesos no estructurados e imprevisibles, de interacción comunicativa con el espectador, sintonizan con los procesos arquitectónicos que se abren al campo de los camuflajes, de las pieles y las apariencias segregadas, siempre en esta tensión entre disciplina y técnica comunicativa. Las ideas se estimulan a través de la migración de los medios. La inmensa capacidad de la combinatoria y la digitalización en la producción de imágenes sin referencias encuentra en la ideación arquitectónica asistida por ordenador un inmenso campo de aplicación.

Así que la referencia de la arquitectura contemporánea a los patrones conceptuales y formales de los medios de comunicación de masas es un hecho reconocido y aceptado hoy por el más amplio sector de la profesión no sin una crítica apocalíptica, en algunos casos. Pero en su mayoría el sector de la arquitectura se integra en el contexto cultural donde dominan los patrones de la información y el conocimiento difundidos por los *massmedia*. En éste contexto y a partir de la segunda mitad del siglo XX el significado del espacio arquitectónico, interactúa con los procesos de la producción de la imagen, -el diseño gráfico, la publicidad, el cine- encontrándose para la ideación gráfica arquitectónica este hilo conductor que atraviesa la estética industrial para dirigirse hacia la “estética de la comunicación y la información”. Mientras que los procesos del diseño espacial se influyen por la estética de los medios gráficos y audiovisuales, se constata también cómo se transforman efectivamente los espacios cotidianos y simbólicos del hombre.